

48° 34' 52" N
7° 45' 33" E

Paul Cox
Norm
Michael Wesch
Jean-Luc Léon
Jacek Wozniak
Noëlle Herrenschildt
François Place
Jochen Gerner
5.5
Nicolas Provost
Caroline Cartier
Philippe Squarzoni
Pierre Huyghe
Simon Patterson



Une cartographie illustrée de la didactique visuelle

La Chaufferie galerie de l'école supérieure des Arts décoratifs de Strasbourg

48°34'52"N 7°45'33"E

Une cartographie illustrée de la didactique visuelle

Éditorial

Ah ! le beau programme : « Didactique visuelle »... Plus qu'une discipline, c'est un pari, et presque une religion. Il y a là de la foi – foi dans l'image, dans sa capacité à nous instruire, nous informer, nous parler. À l'heure de la vidéosphère, où les médias écrits recourent massivement à l'image (photos, infographies, illustrations), où les journaux télévisés n'économisent ni leurs moyens, ni leurs efforts pour imager tout ce qu'ils ont à nous dire, il est tentant de jouer les mécréants, voire les hérétiques, et de dire : non. Non, les images ne nous parlent pas, justement parce que, comme on dit, les images parlent d'elles-mêmes : c'est d'elles-mêmes qu'elles parlent, terriblement bavardes, autosatisfaites, et faisant tant de bruit qu'on ne peut plus rien entendre – alors qu'entendre est le commencement de l'entendement. Il peut être utile, alors, d'apprendre à décrypter ce qu'elles disent confusément, qui n'a rien à voir avec ce qu'elles prétendent nous apprendre, mais qui nous apprend beaucoup, pourtant, sur le système qui les produit, et ce en quoi il croit.

Judith Bernard
professeur agrégée de Lettres modernes,
chroniqueuse sur le site Internet Arrêt sur images

Pour une définition

La *didactique visuelle* vient juxtaposer deux termes dont l'association s'est inventée et inaugurée dans l'atelier qu'elle désigne depuis près d'une dizaine d'années à l'école supérieure des Arts décoratifs de Strasbourg.
La didactique visuelle est un territoire de la création contemporaine relevant des champs appliqués du design de communication. Elle est une réalité pratique que tout un chacun fréquente et connaît naturellement, sans souvent en avoir conscience, ni la nommer. La didactique visuelle est une science de l'organisation des signes qui a en charge le traitement visuel d'informations. Elle permet de comprendre ce qui peut être complexe et donc d'intégrer et de mieux pratiquer les objets de notre quotidien.

Albums illustrés, documentaires, livres d'apprentissage, encyclopédies, jeux, guides, plans, signalétique, sont autant de supports qui véhiculent cette notion singulière. En font également partie la médiation au musée, l'architecture et la navigation au sein des sites Internet, etc.
Elle traite du lisible et ce faisant, enrichit le visible qui s'imisce au quotidien dans nos vies. La didactique visuelle procède, au cœur de cette réalité, d'une lecture vigilante du monde des signes visuels qui nous entoure et des processus rhétoriques qui le sous-tendent.

Cette exposition invite seize auteurs, qu'ils soient artistes, designers, documentaristes, graphistes, ou illustrateurs... à présenter chacun une œuvre signifiante de la notion qui nous concerne et de sa genèse. Leurs démarches partagent une même approche intelligible du réel, exposent une nécessité critique et un besoin de transmettre par le visuel un point de vue, un témoignage, une analyse, une mise en scène du réel.

La didactique visuelle, dans l'exigence plastique qui est la sienne et par sa volonté de partager de manière sensible le savoir, comme par son attention au rapport lecteur/usager, s'inscrit de manière transversale entre art et science, au cœur de la création contemporaine.

Cette exposition tente de donner quelques repères, de cartographier son territoire dans toute sa complexité et dans toute sa richesse.

À La Chaufferie galerie de l'école supérieure des Arts décoratifs de Strasbourg,
du 11 décembre 2008 au 11 janvier 2009.

Commissariat

Olivier Poncer, auteur, illustrateur et responsable de l'atelier de Didactique visuelle à l'école supérieure des Arts décoratifs de Strasbourg (ESAD)
Vivien Philizot, graphiste, chargé de cours à l'ESAD
Guy Meyer, responsable du département Design & Environnement(s), Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, chargé de cours à l'ESAD

Réalisation

Les étudiants de l'atelier de Didactique visuelle de l'ESAD

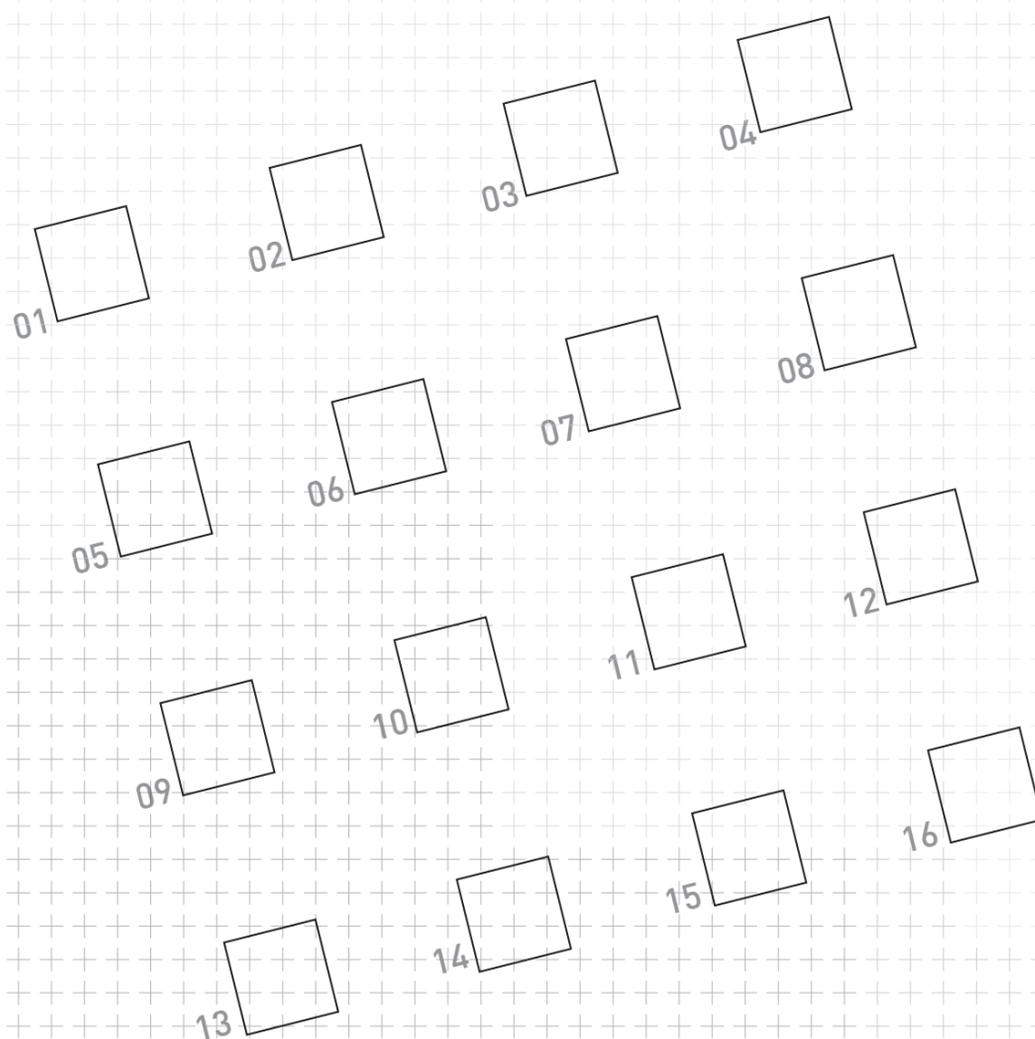
Remerciements

Pour leur gentillesse et leur disponibilité, ainsi que pour la confiance qu'ils nous ont témoignée en acceptant de nous rencontrer et en nous confiant des originaux et des documents de travail, nous tenons à remercier :
Pascal Bernardin, Caroline Cartier, Paul Cox, Arlette Dubois, Jochen Gerner, Noëlle Herrenschildt, Pierre Huyghe, Jean-Marie Le Minor, Jean-Luc Léon, Norm : Dimitri Bruni et Manuel Krebs, Simon Patterson, François Place, Nicolas Provost, Philippe Squarzoni, Michael Wesch, Jacek Wozniak, 5.5 : Vincent Baranger, Jean-Sébastien Blanc, Anthony Lebossé, Claire Renard

Les personnes investies dans ce projet, tant dans sa conception que dans sa réalisation, sont : les étudiants et l'équipe pédagogique de l'atelier de Didactique visuelle, Mathurin Audouin, Anne Bertrand, Charlie Chabrier, Bertrand Charles, Caroline Chavanne, Charlet Denner, Laure Dorin, Christian Égéa, Alain Kaiser, Thomas Lasbouygues, Antoine Lejolviet, Julia Moisand, Martial Regnault, Pierre Roesch



Sommaire



- 01 **Caroline Cartier**
Cartier libre
Chroniques sur France Inter
- 02 **Pierre Huyghe**
This is not a Time for Dreaming
Spectacle de marionnettes et film super 16 mm transféré sur Béta Digital, 2004
- 03 **Jean-Luc Léon**
Un Marchand, des Artistes et des Collectionneurs
Album Production & Ex Nihilo, 1996
- 04 **Our Body / à corps ouverts**
Exposition anatomique de vrais corps humains, La Sucrière, Lyon, 2008
- 05 **Jacek Wozniak**
Cuba Miracles
Texte de Ramón Chao
Flammarion, 2008
- 06 **5.5**
Haute tension
Interrupteur Legrand/Bernardaud, 2007
- 07 **Simon Patterson**
The Great Bear
Lithographie quatre couleurs sur verre et cadre aluminium, 1992
- 08 **Philippe Squarzoni**
Dol
Les Requins Marteaux, 2007 (édition revue et augmentée)
- 09 **Michael Wesch**
The Machine is Us/ing Us
(final version), 2007
- 10 **Nicolas Provost**
Plot Point
Vidéo expérimentale, 2007
- 11 **Noëlle Herrenschildt**
À la vie, à la mort. L'hôpital
Gallimard, 2003
- 12 **Jochen Gerner**
Contre la bande dessinée : choses lues et entendues
L'Association, 2008
- 13 **La machine de Madame Du Coudray**
Mannequin didactique datant de 1759, support d'enseignement de l'art des accouchements, musée Flaubert et d'Histoire de la médecine, Rouen
- 14 **François Place**
Le Vieux fou de dessin
Gallimard Jeunesse, 2001
- 15 **Norm**
Replica
Caractère typographique, 2008
- 16 **Paul Cox**
Jeu de construction
Exposition au Centre Georges-Pompidou, Paris, 2005

01

Caroline Cartier

Cartier libre



D.R.

« **Cartier libre** » est une chronique radiophonique matinale de trois minutes. Une carte blanche quotidienne que réalise Caroline Cartier depuis août 2004, trois minutes de sons sans commentaire sur des sujets aux actualités variées, dont les axes ne sont pas forcément conscients.

« Je fais cela spontanément. J'évite de m'analyser, et dans la mesure du possible, de penser à comment je travaille. Je sais juste à quelle heure je me lève, qui peut m'écouter à 7h53. Je ne peux pas donner à l'avance le titre de ma chronique, à la limite le sujet. L'angle ? Je ne l'ai pas avant le reportage. Plus j'avance, plus je sais ce que cela va être, et au final, il y a ce truc qui se fait... Souvent très tard.

Je suis entièrement libre de faire ce que je veux. Dire que je suis journaliste, cela me gêne, même si j'ai une carte de Presse. J'ai une certaine déontologie et je ne fais pas mentir les gens, mais un journaliste équilibrerait le pour, le contre, moi c'est plutôt une sorte d'éditorial.

Les gens de la rédaction qui partent sur un événement savent quasiment ce qu'ils veulent entendre. Moi, personne ne me dit : « Je veux entendre cela. » Moi, je profite de ce que je récupère. Si être journaliste, c'est rapporter, alors oui, je suis reporter, même si je n'aime pas vraiment ce mot. J'arrive à faire passer la façon dont je regarde les choses. Je ne suis pas artiste, je suis plutôt artisan. Si j'arrêtais, je ferais de l'horticulture.

Chaque chronique au moment de sa diffusion est introduite par un « lancement », c'est obligatoire. C'est la dernière chose que j'écris. Souvent, comme le sujet n'est pas rond, il n'y a pas d'angle, je ne sais pas comment le lancer. Ce n'est pas qu'il n'y ait rien, il y a trop à dire ! La matière première est importante. Après, c'est l'écriture qui compte. Lorsque vous posez une question à un enfant, vous ne savez pas ce qu'il va vous répondre. Un adulte, en règle générale, il voit qu'il

y a un micro, alors il va bien formuler ce qu'il a à dire, sur l'air de « L'ai-je bien descendu ? ».

Je travaille à l'INA, à l'intérieur de Radio France. Il y a des bandes, des vieilles bandes. Je travaille aussi souvent chez moi. Je garde le moindre son. J'ai des disques durs énormes, énormes ! J'ai des cahiers de notes et de recherche, un par mois. Il y a ainsi des choses qui vous restent toujours à l'esprit, et un jour, là, cela tombe juste. Je ne suis pas musicienne, mais j'ai un sens du rythme. Dans mes morceaux, je cherche le tempo comme dans la vie, en amour. Parfois je rajoute du silence. Je sais que cela frappe plus fort, qu'ainsi c'est plus grand.

Je n'ai pas une formation de designer sonore et c'est une chance. Les techniciens considèrent que je n'ai pas un mixage conforme. Par exemple, je travaille souvent voix sur voix. Je fais une histoire, je fais ma physique-chimie, même si cela ne se fait pas. Voilà, ce n'est pas mal de ne pas faire d'école... En tout cas, ce n'est pas un handicap.

La diffusion, c'est presque la cerise sur le gâteau. J'adore avoir des retours d'auditeurs ! Quand je me réveille et qu'il n'y en a pas, cela me frustre un peu...

Au début, on me disait « le Plantu » de la radio. En fait, j'aime les dessins silencieux de Cardon. J'adore Willem aussi bien sûr. De Maurice Pialat, j'ai vu *L'Enfance nue*, il travaillait le son particulièrement. J'adore le travail de Gainsbourg, *Melody Nelson*, la façon dont il mixe, ou *La Mort d'Orion* de Gérard Manset. Dennis Cooper, Bret Easton Ellis, une littérature très violente, Michel Houellebecq. Virginie Despentes aussi... On a l'impression qu'elle fait du reportage quand elle filme. »

Caroline Cartier
À partir de l'entretien réalisé le 5 novembre 2008

- + Serge Gainsbourg
Histoire de Melody Nelson
Mercury, 1971
- + Gérard Manset
La Mort d'Orion
1970
- + Maurice Pialat
L'Enfance nue
produit par Véra Belmont,
Guy Benier, Claude Berri,
Mag Bodard et François Truffaut
1969

Caroline Cartier

Journaliste, reporter, « chasseuse de sons ».
Née en 1970, vit et travaille à Paris.
www.radiofrance.fr/franceinter/chro/cartierlibre/archives.php

02



Pierre Huyghe

This is not a Time for Dreaming



© Galerie Marian Goodman, New York-Paris

« **Initialement**, le titre de l'œuvre *This is not a Time for Dreaming* émane des interlocuteurs de Pierre Huyghe à Harvard, un commanditaire, qui refusait que l'artiste participe aux discussions sur le projet. » Marie Muracciole

L'expression « *This is not a Time for Dreaming* » renvoie (...) à une conception de l'artiste à l'opposé du réel, à une conception de l'art comme domaine d'un imaginaire clos sur lui-même. Cette vision ne me correspond pas du tout. Je n'idéalise pas le domaine du rêve. Je travaille la porosité entre le réel et l'imaginaire, ce qui n'est pas la même chose que l'éveil et le rêve.

« L'université Harvard avait besoin d'un département des Arts visuels qui porterait ses enjeux esthétiques et intellectuels. On passa la commande à Le Corbusier. (...) Puis Pierre Huyghe fut invité à travailler avec ce bâtiment et les turbulentes mésaventures de l'architecte résonnèrent avec ses propres difficultés face à cette attente. »¹

Je suis l'un des personnages, j'aurais pu apparaître en personne dans le film. Mais je préfère parler « au travers » ; (...) ce qui permet de faire apparaître les scripts de la réalité. (...) On ne peut pas documenter innocemment ce qui se passe dans le réel, comme si on ouvrait une porte sans s'impliquer, on le sait. Le documentaire passe par la fiction (...). C'est comme ça que je peux faire apparaître les ressorts dramatiques, la petite mécanique de la représentation (...). Produire des émotions en parlant de procédures de travail à quelque chose d'un peu grinçant, c'est une forme d'humour pince-sans-rire : ma manière de traiter un conflit dans une situation de production difficile.

J'enchaîne des faits et des fictions pour faire miroiter une forme de vérité. Celle-ci est forcément relative, et l'addition des dispositifs allégoriques finit par produire une forme de réel, par donner au spectateur un accès à la fonction « tirer les ficelles ». Je m'intéresse à

la production de réel, ce qui ne veut pas dire que je m'adonne au réalisme ou que je me préoccupe d'une description « fidèle », naturaliste, de la réalité. Je pars d'un événement, ou d'un cadre. (...) J'ai commencé en produisant une extension temporaire du Carpenter Center, une excroissance architecturale, une tumeur, un symptôme. L'idée était de faire une nouvelle salle de cours, et pour cela j'ai collaboré avec l'architecte Michael Meredith. Ce cours, qui est public, se fait sous la forme d'un spectacle musical. (...) J'ai choisi le spectacle de marionnettes parce qu'on est dans une école. (...) Je cherche à éclairer cette situation avec une irrévérence qui s'adresse aux rouages de l'institution. Je lui donne une forme en la mettant sur une scène qui est celle du théâtre de marionnettes, pas celle de la chaire universitaire, et la transmission se fait par ce biais.

Pierre Huyghe
À partir d'une conversation entre Pierre Huyghe et Marie Muracciole, parue sous le titre : « Qui parle ? » dans les *Cahiers du MNAM*, hiver 2006/2007

1 - extrait du libretto de *This is not a Time for Dreaming*.
Tous les autres propos sont ceux de Pierre Huyghe.

Pierre Huyghe

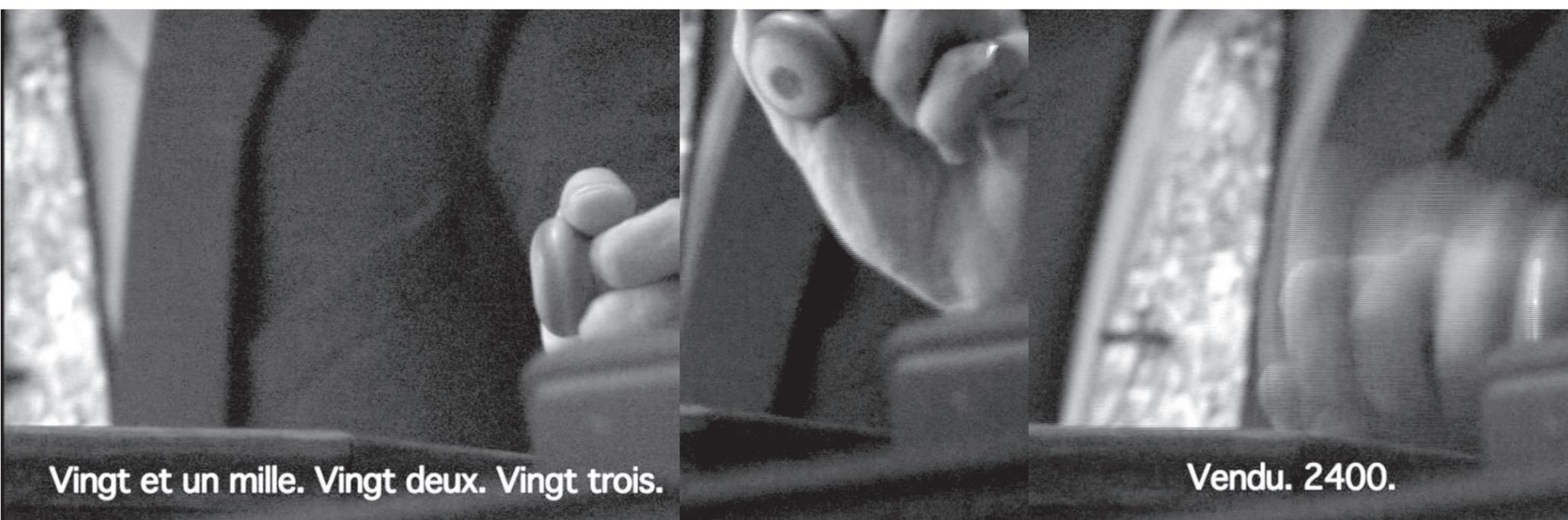
Artiste.
Né en 1962, vit et travaille à Paris.
www.pierrehuyghe.com

03



Jean-Luc Léon

Un Marchand, des Artistes et des Collectionneurs



Vingt et un mille. Vingt deux. Vingt trois.

Vendu. 2400.

D.R.

Ce documentaire sur le marché de l'art, décrit par certains comme « un jeu de massacre »¹, a provoqué de nombreuses réactions dont la plus emblématique est sans doute le procès fait au titre même de l'œuvre. « Le COFIAC (Comité d'organisation de la FIAC) a obtenu que le titre du film ne soit plus *Le Marchand, l'Artiste et le Collectionneur* mais *Un Marchand, ses Artistes et ses Collectionneurs*. »² Son titre est au bout du compte : *Un Marchand, des Artistes et des Collectionneurs*, et passe ainsi du particulier à une généralité floue.

Pour Jean-Luc Léon, le documentaire est une invitation à croiser des regards, à révéler ce qui est caché aux yeux de tous.

« Si on ne trouve que ce que l'on vient chercher, autant rester chez soi. (...) Ce qui est intéressant dans le documentaire, c'est qu'on a une hypothèse de travail, avec du temps, des lieux, des choix de gens, une durée, une certaine quantité d'argent pour tenir le temps qu'il faut. (...) Ce qui peut être magique à certains moments, c'est que l'on est complètement débordé par ce que les gens vivent. Si jamais cela se passe, on danse sur un nuage.

Les gens, la caméra, la lumière, le son, nous fabriquent des émotions qui ne sont pas de la pure distraction, qui t'apprennent quelque chose, soit parce que c'est drôle, soit parce que c'est intelligent, soit parce que c'est perceptible. Mais c'est rare. (...) Une fois par an, il y a un moment où le film m'échappe totalement et c'est ça qui est capté par ces machines, c'est fabuleux. (...) Je ne sais jamais ce que raconte un film, ni celui que je vois, ni celui que je fais. Parce qu'il peut être lu à divers degrés, (...) il y a des morceaux arrachés à la réalité, qui sont enregistrés par la gentillesse, ou la bienveillance, ou la bêtise de certains qui sont filmés ou de certains qui filment, parce que l'on est tour à tour idiot ou sympa, intelligent ou crétin. Il y a des moments qui font que l'on peut peut-être se comprendre sans se connaître. »³

Critiques d'art, galeristes, artistes... chacun a jugé ce miroir tendu par Jean-Luc Léon déformant ou fidèle, c'est selon.

« Ce documentaire flétrit l'image de l'art contemporain, soit ! Mais il démontre en quelques images grinçantes que l'art est devenu une activité parmi d'autres dans le grand jeu du marché, une activité banalisée et assujettie à sa loi la plus sauvage. Toutes les petites compromissions révélées par ce film ne sont que le fruit de cette soumission au mercantilisme. Que des artistes se noient dans ce modèle réduit de la mondialisation, qu'on nous promet comme le meilleur des mondes, et se réveillent bouffons, qu'importe, s'ils ne se drapaient pas dans l'arrogance de la liberté de création. N'en déplaise à l'angélisme ambiant, les exigences qui nous obligent à défendre notre travail ressemblent de plus en plus ouvertement aux exigences du marché et ne s'apparentent aucunement au courage. [...]

Il n'y a aucun courage non plus à entretenir la confusion entre exposition et foire, expérience artistique et précarité du marché, création et reconnaissance institutionnelle, intégrité et lobbying, ou encore à vouloir préserver l'opacité du marché de l'art. Le courage, le courage politique, serait de s'interroger sur le désengagement des artistes des affaires de la cité. »⁴

Réactions croisées

1 - Courrier « L'Art moderne : une réponse d'Arman » paru dans *Le Monde* le 27 octobre 1996

2 - Article de Geneviève Breerette paru dans *Le Monde* le 2 octobre 1996,

3 - Extraits de *Comment filmer les gens ? Petites réponses de Jean-Luc Léon*. Entretien avec Sylvain Gire, *Arteradio*, 1^{er} août 2002.

4 - Article d'Antoine Perrot paru dans *Le Monde* le 24 octobre 1996,

Jean-Luc Léon

Documentariste.
Vit et travaille à Paris.

Our Body / à corps ouvert

Pour la première fois en France
l'Exposition Anatomique de vrais corps humains.
La Sucrière – Lyon
Du 28 mai au 26 octobre 2008.

OUR BODY / A CORPS OUVERT est une exposition fascinante, à la fois artistique et éducative qui montre de véritables corps et organes humains. Destinée à tous, cette exposition va littéralement « sous la peau », et révèle les mystères de l'anatomie de l'homme.

Utiliser des modèles anatomiques, **OUR BODY / A CORPS OUVERT** utilise de permettre au public le plus large de voir ce qu'en principe les d'étudier : c'est l'expérience de toute visiteurs partent avec une

Mettre l'anatomie humaine à portée du plus grand nombre, donner à voir et à comprendre le corps humain afin d'apprendre à mieux le respecter, telle est l'ambition revendiquée de cette exposition, conçue et développée par la fondation médicale chinoise Anatomical Sciences & Technologies de Hong Kong. Cette exposition présente des corps humains réels conservés selon un procédé connu sous le nom d'imprégnation polymérique, qui substitue aux liquides et aux graisses du corps des résines plastiques. Cette manifestation, par les questions, voire la polémique qu'elle soulève, a sa place dans la cartographie des objets didactiques présentés à La Chaufferie.

Strasbourg, le 17 octobre 2008.

Rencontre avec le docteur Jean-Marie Le Minor, enseignant d'anatomie à la faculté de Médecine de Strasbourg et radiologue.

Un des problèmes de beaucoup de ces expositions est le manque d'information sur l'origine des corps. Qui sont les donateurs ? Pourquoi ont-ils donné leur corps ? L'ont-ils fait en toute connaissance de cause et en toute liberté ?

Cela nécessite du côté du concepteur de s'assurer que tous les aspects éthiques soient respectés, et de communiquer sur ces points. Un deuxième point concerne la préparation des visiteurs à ce qu'ils vont découvrir, par une réflexion sur le corps humain, sur le respect de l'image individuelle. Il faut qu'ils aient un bagage suffisant pour comprendre ce qu'ils voient. Que les gens viennent par voyeurisme au départ, c'est humain.

Simplement, il faut leur faire dépasser ce voyeurisme. C'est la notion de respect qui importe, ces pièces anatomiques ne sont pas des objets, cela aurait pu être quelqu'un que nous connaissons (puisque les dons sont anonymes). Le but ici est de montrer l'intérieur, ce que nous avons tous en commun, et non l'enveloppe d'un individu donné. Nous nous apercevons ainsi que nous sommes tous faits de la même façon. Je crois qu'il faut éduquer le regard pour qu'il y ait une certaine admiration, car il y a une beauté du corps. Il faudrait

pouvoir expliquer aux gens ce qui est beau. S'ils viennent voir un film d'horreur, le message n'est pas passé. Il faut leur dire : « Regardez comme l'architecture du vivant est belle et source d'admiration. »

Paris, le 15 septembre 2008.

Rencontre avec Pascal Bernardin, producteur de l'exposition.

Cette exposition n'a aucune prétention à être une exposition artistique. C'est une exposition anatomique. Moi, je n'ai pas eu peur de dire en France : « Une exposition anatomique de vrais corps humains ». Parce que si vous dites « exposition anatomique » et qu'il ne se passe rien, il faut aussi à un moment donné que le public vienne.

D'ailleurs cela ne veut rien dire, un vrai corps humain. Cela veut dire quoi par rapport à un faux corps humain ? On ne fait pas de merchandising, partout dans les pays où cette exposition est allée, ils font du merchandising, ils font des tee-shirts. Ce n'est pas dur de faire des tee-shirts, des tee-shirts avec le logo habituel, une tête de mort... J'ai supprimé tout ce côté merchandising.

Il y a eu cette polémique que je trouve très agressive. On ne peut pas dire... parce que des corps ne sont pas européens ou sont asiatiques... donc doute... donc torture... donc non-respect des droits de l'homme... Il faut arrêter. On peut d'ailleurs se poser toutes les questions que l'on doit se poser, mais on ne peut pas enchaîner des déductions aussi simplement. À partir du moment où de tels supports pédagogiques existent, à partir du moment où les professeurs et leurs élèves y ont accès, peut-on en faire un objet soit d'art ou de culture, voire d'instruction ? Ma réponse est oui. Lorsque j'ai vu cette exposition aux États-Unis, j'ai trouvé cela fascinant. Je trouve que cela permet de nous interroger sur notre corps, de nous poser quelques questions éventuellement métaphysiques. Quand on voit l'exposition, on n'a pas du tout la même réaction que ceux qui en parlent, on voit bien que ce n'est pas quelqu'un, mais quelque chose qui a pu appartenir à quelqu'un. Les gens, pour moi, c'est autre chose. Les gens, c'est l'âme qu'ils ont, c'est ce qu'ils

ont laissé au cours de leur vie. Il y a plein d'autres messages qu'une dépouille, qu'un chignon qu'on retrouve, ou qu'un corps momifié délivrent. Peut-être que dans quinze ans ces expositions anatomiques rejoindront les musées et qu'il existera des protocoles précisant les conditions du don de corps dans ce contexte.

Après avoir été présentée à La Sucrière à Lyon du 28 mai au 3 août 2008, cette exposition se tient depuis le 12 novembre 2008 au Palais des Arts à Marseille.
www.ourbodyacorpsouvert.com

Our Body / à corps ouverts

Exposition anatomique de vrais corps humains



Jacek Wozniak

Cuba Miracles



D.R.

Ce livre est un mélange entre reportage et dessins artistiques, nous avons eu une vraie liberté de faire le livre dont nous avions envie.

Nous sommes partis à Cuba, avec Ramón Chao, qui a signé le texte du livre, avec Antoine, son fils, qui a enregistré le CD de musique et d'ambiances qui l'accompagne, et avec notre copine Marjorie Guigue, qui est maquettiste et photographe.

Les Cubains se sont organisés pour nous ouvrir les portes. On a voyagé un petit peu partout, enfin, à part Guantanamo...

Avant mon départ, j'étais vraiment anticastro, parce que j'étais sous la propagande de la presse française, comme nous tous ici. À la lire, tout va mal : les journalistes sont emprisonnés, les gens crèvent... Mais la réalité était un petit peu différente, une fois sur place.

Et puisque j'ai vécu en Pologne jusqu'en 1982, j'ai vu ce que le communisme pouvait faire comme mal. J'ai vu qu'après le communisme, avec les Américains et le dollar... c'est parfois pire.

Du coup, je pouvais voir Cuba en état de Pologne, il y a quarante ans. Je pouvais deviner ce qui va arriver s'il y a un changement, si tout bascule. On devient libre, mais dans la merde.

En Pologne, à cause de la censure, on ne pouvait pas dessiner de politicien.

Il fallait passer par le symbole, faire un clin d'œil au lecteur sans dire les choses directement. C'est une bonne école. Oui, car à chaque fois que l'on a un problème, on est obligé d'inventer.

J'ai beaucoup dessiné sur place dans mes petits carnets de croquis que j'ai toujours avec moi. Pour moi, c'est un exercice. Si tu dessines dix fois quelqu'un, après tu peux le dessiner de mémoire. La mémoire efface tout ce qui est inutile. Mais c'est aussi pour me documenter : j'ai pris des notes à propos des uniformes, des bidonvilles, des palmiers... De retour à Paris, j'ai tout redessiné. Après, nous avons confié le texte et les images à Marjorie Guigue,

avec qui on travaille depuis des années. C'est elle qui a mis en page le livre. Elle connaît mon style, elle s'adapte. Elle peut couper mes dessins, ce que je n'arrive pas à faire parce que ce sont mes dessins et que je les défends. Elle les mélange et après, je suis d'accord ou pas. Elle est capable de faire des choses que je n'aurais pas osé ou pensé faire. C'est pour moi l'avantage de travailler avec quelqu'un à qui tu peux faire confiance. Je n'ai pas illustré le texte de Ramón Chao. Ce sont deux Cuba différents, enfin, pas vraiment différents puisqu'ils sont bien mélangés. Le Cuba de Ramón et le mien.

Je n'ai pas fait un dessin de propagande, il y a plein de dessins avec la pauvreté, avec les baraquements, comme cela, comme on a vu. Ce n'est pas à la gloire de Cuba. Ils sont dans la merde, mais en même temps, il y a le côté chaleureux des Cubains, le côté chaleureux du pays, il y a le partage, comme tout le monde est pauvre. Il y a beaucoup de choses que je n'ai pas vues exactement comme je les ai dessinées, il n'y a pas de doute. Mais j'en ai vu une partie et puis j'ai imaginé l'autre. J'en ai rajouté plus, j'ai exagéré.

Jacek Wozniak
Extraits de l'entretien réalisé le 14 septembre 2008

Jacek Wozniak

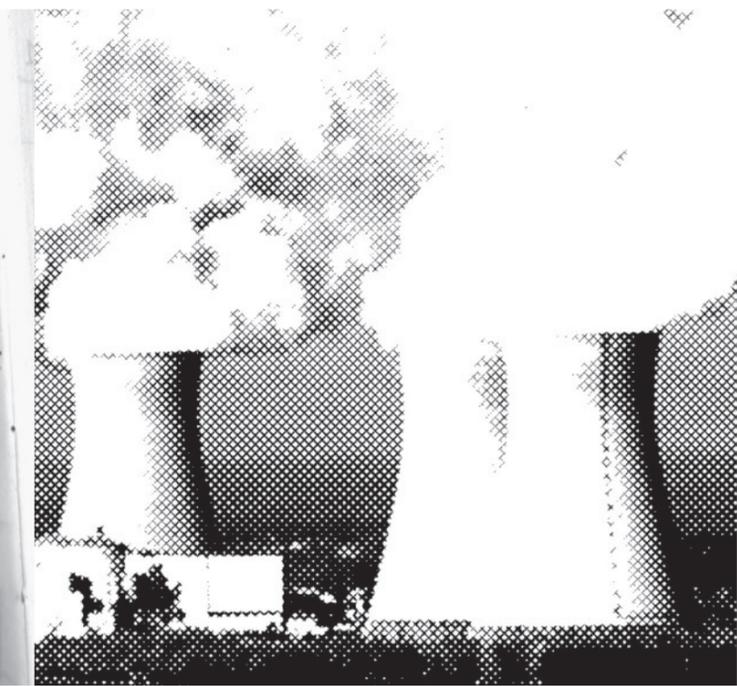
Peintre et dessinateur.
Né en 1954 à Cracovie, vit et travaille à Paris.
<http://wozniak.unblog.fr>

06



5.5

Haute tension



D.R.



L'interrupteur « Haute tension » est un projet qui a été conçu dans le contexte des Designer's Days en 2007, en association avec les entreprises Legrand et Bernardaud. L'idée était de faire un décor, qui soit lisible à deux niveaux. Un premier qui rappelle le savoir-faire ancestral du décor sur porcelaine, comme à l'époque où l'on ornait les assiettes avec les paysages archétypaux de nos campagnes. Lorsque l'on se rapproche un peu plus, ce sont des paysages contemporains qui se donnent à lire, qui portent interrogation, qui illustrent différentes sources d'énergie. Ces images sont tramées, comme des photos de presse, elles renvoient à l'univers contemporain du pixel. Chaque image comporte également des chiffres clef. Parfois la production énergétique, parfois le dégagement de CO₂... C'est une photographie, un état des lieux. Quant à savoir si le chiffre est positif ou négatif, cela reste une question.

Nous faisons des objets qui se retrouvent chez les gens, qui font évoluer les usages. Pour qu'ils fassent réfléchir, qu'ils fassent évoluer notre environnement au quotidien, qu'ils existent.

Le message, le plus important, c'est l'électrochoc que cela renvoie, de se dire que quand on appuie sur un bouton, on ne se rend même plus compte que l'on met en route toute une machinerie ! On se demandait si une telle approche était très valorisante pour Legrand. En fait ils vendent des objets de consommation d'électricité, ils ne vendent pas d'électricité. Un interrupteur, cela sert à allumer la lumière, mais cela sert aussi à l'éteindre. C'est cela qui les a beaucoup intéressés : se positionner sur des problématiques actuelles, et avoir des réponses intelligentes. L'interrupteur, c'est le seul moment où l'on matérialise l'électricité. Il est notre seul contact avec l'énergie réelle.

Le plus long dans ce projet a été de trouver la bonne image qui garde son signe de reconnaissance avec ce trou au milieu. C'était comme si on peignait le cadre d'un tableau, mais d'un tableau qui ait une fonction.

Au bout du compte, cela marche bien, parce qu'il y a une vraie qualité Bernardaud. La porcelaine, c'est de la meilleure qualité. L'or c'est du vrai or, avec un superbe brillant et parce qu'en termes d'électricité, Legrand, c'est ce qui se fait de mieux.

Pour ce projet, on a eu carte blanche. On s'est mis d'accord sur une idée au départ et on a choisi ce qui tend le plus vers le message. Rien ne sort d'ici si tout le monde n'est pas d'accord... Ce projet a intéressé la presse parce qu'il y avait une vraie histoire, parce qu'il y avait un vrai fond. C'était nouveau, c'était inattendu.

Il y a plein de gens qui essaient de créer en regardant comment les autres ont fait. Du coup, ils ne font rien. La référence, c'est bien, mais l'important, c'est la curiosité, une intelligence, une culture générale.

Jean-Sébastien Blanc, Anthony Lebossé
Extraits de l'entretien réalisé le 19 août 2008

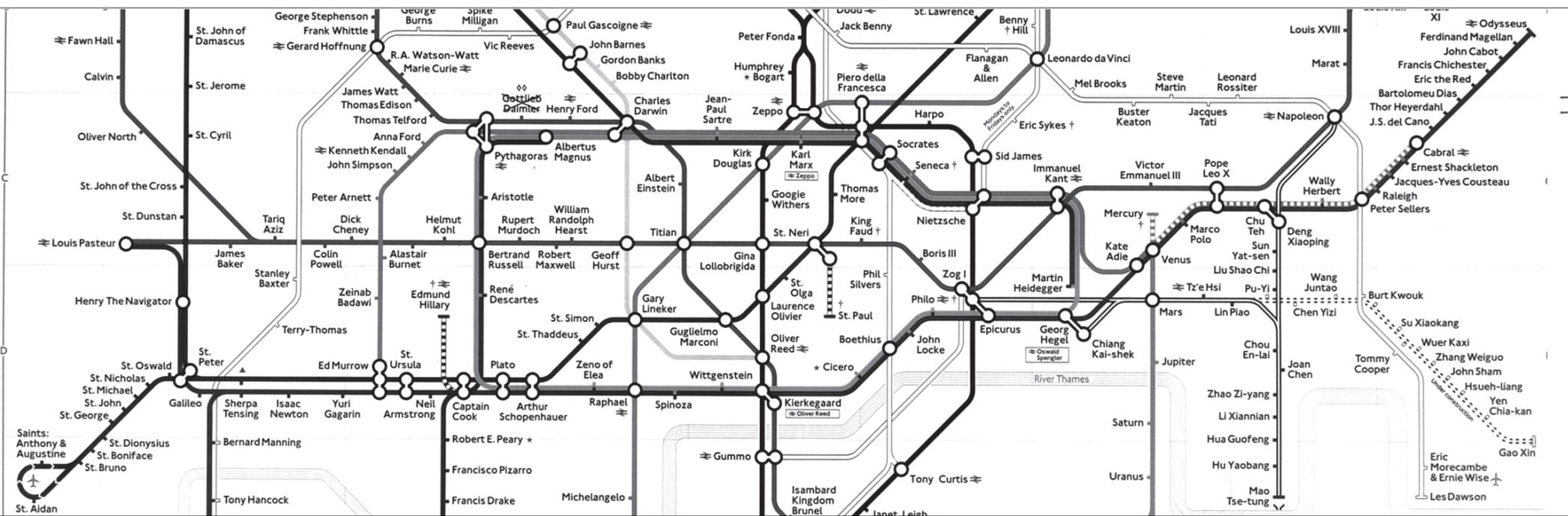
5.5

Cabinet de recherche et de consultation en design
créé en août 2003 à Paris par Vincent Baranger,
Jean-Sébastien Blanc, Anthony Lebossé et Claire Renard
www.cinqcinquedesign.com



Simon Patterson

The Great Bear



© Simon Patterson 2008. Courtesy The Artist and Haunch of Venison

Le travail de Simon Patterson, que l'on peut situer dans le champ de l'art conceptuel, porte sur la manière dont sont transmises des informations et sur le décalage entre des contenus scientifiques et les outils d'objectivation requis par leur médiation. Les pièces de Simon Patterson empruntent très largement aux codes de représentation d'informations et de données scientifiques, de même qu'à l'esthétique rigoureuse des classifications, plan et schémas, règles et objets techniques. Mais ces apparences objectives et scientifiques sont trompeuses, car il s'agit justement pour Patterson d'en questionner l'autorité en instillant un doute sur l'objectivité de codes qui filtrent notre accès à la connaissance. Si l'art conceptuel a très efficacement questionné la mise en forme – ou la non mise en forme – des contenus, à la manière des fichiers de Robert Morris (*Card File*, 1962) ou des classeurs d'On Kawara (*One Million Year*, 1969), Patterson investit un code existant dans un acte artistique, qui relève dès lors du détournement d'un contenant détaché de sa fonction.

Ainsi, le livre *Rex Reason* (1994) présente sur chaque page une case de la table de Mendeleïev – classification des composés chimiques – selon l'ordre dans lequel elles apparaissent, leur numéro atomique faisant office de pagination. Ce système apparemment en ordre dérape lorsque l'on se rend compte que les abréviations ne font pas référence aux composés chimiques afférents, mais à des noms de personnalités écrits au bas de la page (page 34 : Se pour Jean Seberg, page 35 : Br pour Bertolt Brecht, etc.).

Constante dans le travail de Patterson, ce procédé de détournement opère un décalage ironique entre un signifiant et un signifié qui lui échappe. Oxymore visuel, l'opération vise à déstabiliser un spectateur fondé à croire aux images qu'on lui propose, et dont la fréquentation régulière interdit a priori toute remise en cause. Qui douterait d'un plan de métro ? Il en va ainsi de *The Great Bear*, lithographie sur verre de 1992, reprenant à l'identique le plan

du métro de Londres, dont seuls les noms de station ont été modifiés. Ces derniers sont remplacés par des noms d'artistes, philosophes, acteurs, sportifs, musiciens, etc., donnant lieu à des associations surprenantes et à des parcours thématiques qui confèrent à chaque ligne une orientation à double sens dont la géographie, *mentale et physique*, se fait celle d'un savoir commun investi dans ce territoire revisité. Car il s'agit bien d'un territoire commun : le plan du métro de Londres, conçu en 1933 par Harry Beck, dessinateur industriel né en 1903, est devenu un modèle d'organisation pour les plans des réseaux de transports de nombreux pays, et une forme de représentation qui fait autorité, parfaitement exemplifiée par le *New York City Subway Diagram* (1972) de Massimo Vignelli, redessiné en 2008. L'acte de détournement de Patterson semble par ailleurs répondre à celui de Beck, qui, réagissant aux commentaires de ses collègues qui comparaient son plan à un câblage électrique, dessina lui-même, soixante-dix ans avant Patterson, une fausse carte, en remplaçant les noms de station par des termes techniques. L'ironie qui fonde le travail de Patterson nous invite, de la même manière, à douter de ce qui fait autorité, à être attentif à la manière dont l'image peut orienter la pensée, forcer l'adhésion, ou, pour reprendre l'expression fréquente chez Noam Chomsky, « fabriquer le consentement ».

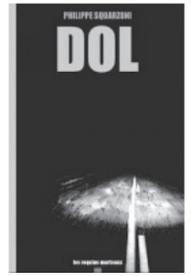
Vivien Philizot

- + Simon Patterson
Rex Reason, 1994
- + Harry Beck,
Plan du métro de Londres, 1933
- + Vignelli Associates
Plan du métro de New York, 1972

Simon Patterson

Artiste.

Né en 1967 à Leatherhead, vit et travaille à Londres.
www.simonpattersonart.com

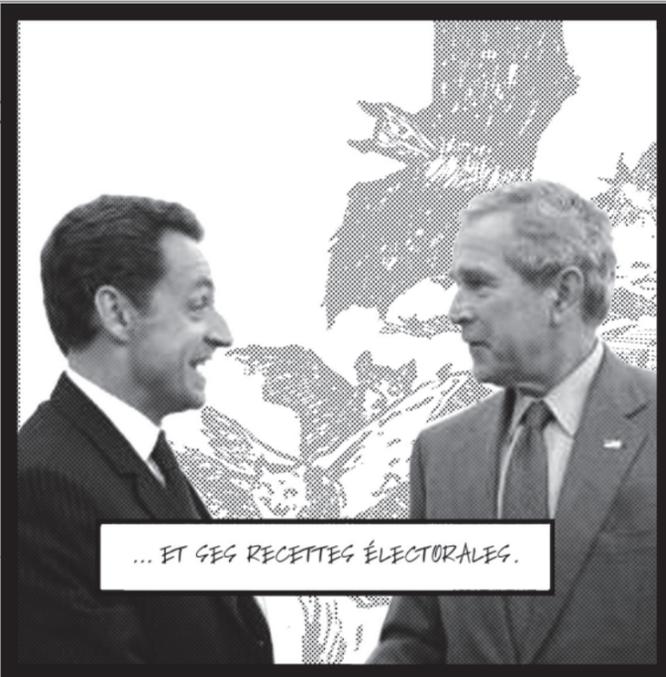


Philippe Squarzoni

Dol

Sarkozy - Raffarin

- penser à = regarder case de l'enfant avec son œil au dessus tête. Mais avec enfant qu'on - monde et tout autre avenir -
- penser en question des diabol -
- penser de se mobiliser en maintenant face aux adversaires à gauche.
- penser de la base - le côté politique
- le char de G. Bush - l'imagerie dans quel état devrait être de millions d'américains - (à dire si Sarkozy était là).
- négation la scène du tabouage à chaque attaque
- penser à tout politicien -
- d'habitude ça ne se fait pas trop pour - mais là...



D.R.

Le titre du livre, *Dol*, est un terme juridique qui signifie une manipulation frauduleuse destinée à tromper dans le cadre d'un contrat et qui vaut annulation de ce dernier. L'élection de Jacques Chirac en 2002 est à mes yeux de cet ordre. La façon dont on nous a vendu les réformes libérales également.

Ce livre est né d'un coup de colère contre Sarkozy, puis de la décision de parler plutôt de Raffarin. Comme il me semble avoir moins d'ambition personnelle, la lisibilité de son action est plus évidente.

C'est peut-être parce que j'ai été en tant que militant formé à Attac, et qu'à Attac il y a ce projet d'éducation populaire. L'idée d'éducation populaire comme instrument de subversion politique. On y cherche une meilleure compétence, une meilleure lecture des faits économiques, de ce qui sous-tend les lignes de force des décisions. Je pense que c'est un projet émancipateur en tant que tel. Je pense que je m'y suis retrouvé parce que j'en avais besoin, que je trouve cela politiquement intéressant, et cela transparaît dans mon travail, l'idée de mieux comprendre pour avoir une sorte de compétence, de compétence démocratique, d'une certaine façon, un avis éclairé.

Cet album de bande dessinée n'est pas celui d'un militant qui décide de s'emparer d'un médium, mais celui d'un auteur de bande dessinée qui décide de s'emparer d'un thème politique.

L'idée, c'est donc de parler de la réalité, d'en parler frontalement, avec un parti pris réaliste, voire de photoréalisme. Puis en poussant la logique jusqu'au bout, d'inclure des photos sans les redessiner. Ce que j'ai essayé de faire dans ce livre et que je n'avais pas fait dans les autres, c'est de fonctionner sur certaines cases par superposition, plus que par succession. Certaines fois une métaphore graphique va être dite, puis répétée avec une deuxième par-dessus. Les choses se superposent un peu comme cela pour montrer les couches de sens qui peuvent s'accumuler.

J'ai aussi filmé des gens pour des interviews face caméra. Ce dispositif qui vient du cinéma documentaire me permettait deux choses : donner des informations plus denses tout en reposant le lecteur qui n'a plus besoin de lire l'image, ni de décrypter les liens texte/images.

Ces livres-là n'existeraient pas sans le travail de Fabrice Neaud. Quand j'ai lu le premier tome de son *Journal*, j'ai lu pour la première fois une bande dessinée qui n'était pas uniquement de l'ordre de la narration et d'une histoire. Ses livres sont des récits autobiographiques, mais ils peuvent glisser également à un registre de discours. Ils passent parfois la parole à un orateur qui réfléchit, qui analyse. Ce n'est plus du tout réaliste. Je me suis dit : voilà la façon de faire un ouvrage politique qui, pour moi, aurait du sens.

Je trouve qu'il y a une proximité entre le travail que je fais et celui de Michael Moore. Sans que je ne le cite comme une influence, puisque j'ai découvert son travail après avoir fait le mien. Mais quand je regardais les films de Michael Moore, je me disais que c'était un peu la même chose. Un type à la première personne qui va se mettre en scène à un certain moment, qui va disparaître à d'autres. Cédant la parole à des images de télévision, puis à leur analyse, passant de données chiffrées à des interviews face caméra. La grammaire est sensiblement la même. Même s'il manque à mon sens, chez Moore, une dimension plus vaste d'analyse politique.

Philippe Squarzoni
Extraits de l'entretien réalisé le 14 septembre 2008

+ Fabrice Neaud
Journal T1
ego comme x, 2002

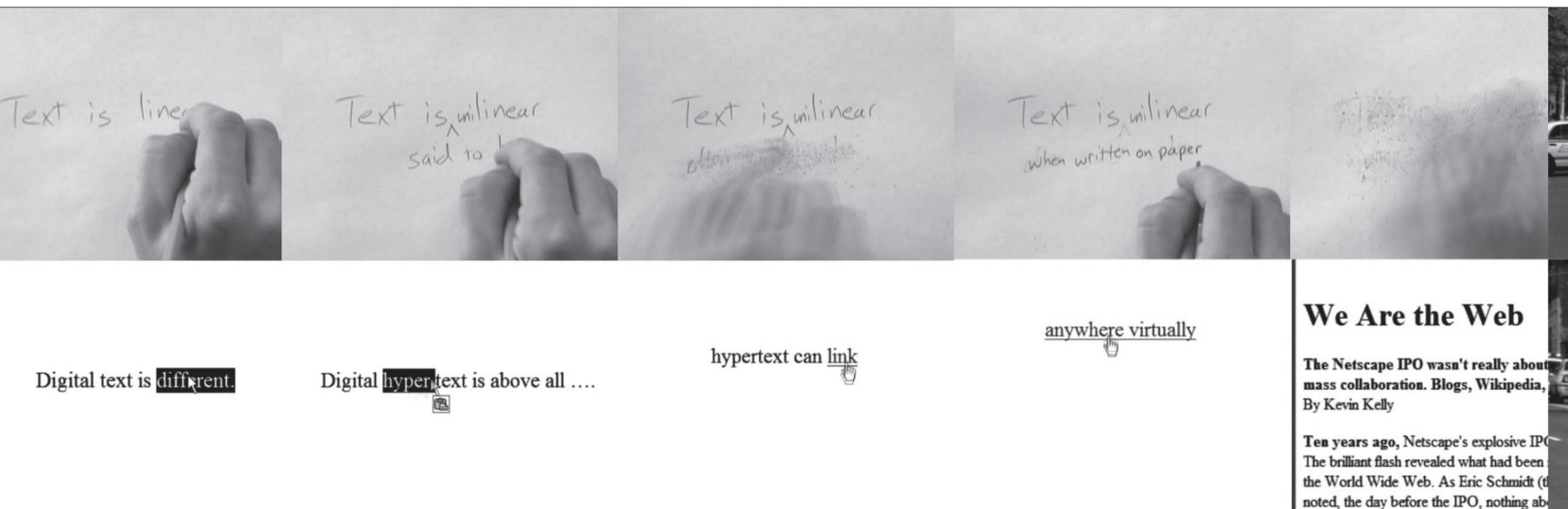
+ Michael Moore
www.michaelmoore.com

Philippe Squarzoni

Auteur illustrateur.
Né le 28 mai 1971, vit et travaille à Lyon.

Michael Wesh

The Machine is Us/ing Us



D.R.

Le titre de cette vidéo, *The Machine is Us/ing Us*, est un jeu de mots qui dit tout à la fois combien l'électronique incarne nos pensées et investit, voire modèle nos vies à chaque instant.

Michael Wesch se présente comme un anthropologue culturel. Il a créé ce film à l'occasion du lancement du groupe de travail Digital Ethnography, à l'université du Kansas où il enseigne. Lors de son travail d'observation des changements sociaux et culturels en Papouasie-Nouvelle-Guinée, Michael Wesch s'est concentré sur l'introduction du papier et des pratiques liées à ce support, par exemple la cartographie et le recensement. Ce travail lui a donné l'idée d'examiner les impacts des nouveaux médias sur les sociétés, notamment l'introduction des supports numériques et des applications dites « Web 2.0 ».

Michael Wesch part du principe que « Tout est connecté ». Une société est composée de différents éléments structurants : économiques, politiques, sociaux et culturels. Les médias font le lien entre ces structures et créent finalement une « écologie » où ces éléments s'influencent et façonnent les pratiques et les valeurs d'une société.

The Machine is Us/ing Us est un montage animé de quatre minutes et demie qui résume le concept de « Web 2.0 ». Il décrit d'une part comment les applications numériques représentatives de ce concept facilitent les échanges et le partage entre les êtres humains, d'autre part comment ce partage renseigne un système d'intelligence numérique qui « apprend » et s'adapte en conséquence.

Michael Wesch a réalisé la vidéo en utilisant des moyens simples et sans artifices. Il commence par filmer la matérialité de sa propre écriture au crayon sur papier en utilisant la gomme pour introduire la notion que l'écrit est moins linéaire qu'il n'y paraît. La suite du montage est composée d'un plan-séquence capturant sur son écran d'ordinateur le déploiement des différents outils

de création sur Internet. Ce film applique la technique du *screencasting* (capture vidéo de l'écran) : les outils dont les fonctionnalités et l'usage sont analysés deviennent les supports même du scénario explicatif. Cette mise en abîme est particulièrement efficace pour démontrer directement le potentiel des outils par leur mise en œuvre.

Ainsi, Michael Wesch aborde l'hypertexte, l'HTML et l'XML. Grâce à l'évolution des outils, le contenu est séparé de la forme. Chacun est à présent capable de produire du contenu libéré des contraintes ou de la complexité technique de la mise en forme : la publication des contenus est démocratisée. Cela facilite l'échange de données et rend possible de nouvelles combinaisons (le *mash-up* et le *tagging*). C'est donc un nouveau système de valeurs qui se met en place : « *The Machine is Us/ing Us* ». Par conséquent, cela pose des questions inédites sur l'éthique, le commerce, la propriété privée, les relations, la famille, l'amour, et sur notre identité même.

En tant qu'anthropologue, l'hypothèse de Michael Wesch est que les nouveaux moyens de partage de l'information, quels que soient leurs formes ou supports, structurent les changements sociaux et culturels.

Dans la dernière séquence de sa vidéo, Michael Wesch cite l'article « We Are the Web » de Kevin Kelly, l'un des fondateurs du magazine *Wired* (www.kk.org).

Julia Moisand & Christian Égée

anywhere virtually

We Are the Web

The Netscape IPO wasn't really about mass collaboration. Blogs, Wikipedia, By Kevin Kelly

Ten years ago, Netscape's explosive IPO The brilliant flash revealed what had been the World Wide Web. As Eric Schmidt (the noted, the day before the IPO, nothing ab

Kevin Kelly, « We Are the Web »
www.wired.com/wired/archive/13.08/tech.html

Michael Wesh

Assistant Professor of Cultural Anthropology
<http://mediatedcultures.net/ksudigg>

10



Nicolas Provost

Plot Point



© Tim Van Laere Gallery

L'idée de ce film était d'aller à New York et d'essayer de suivre la police à la manière de ces émissions de *docusoap* qui passent à la télévision américaine, comme *Cops*. Je voulais faire cela mélangé à de la fiction.

L'idée naît toujours d'une intuition. Je filmais sans savoir ce que j'allais en faire. J'avais juste en tête l'idée d'essayer de faire du cinéma, de bonnes images comme les images des films américains, d'improviser avec ce que je trouvais dans la rue. Je n'avais aucune idée de la durée du film. Je ne savais pas quelle serait l'histoire, ni la promesse, ni l'*inciting moment* qui donne à comprendre qui est le personnage principal, qui part à l'aventure pour arriver à quel *climax* et quelle résolution.

Quand on regarde *Plot Point* (2007), on a l'impression qu'il y a une histoire mais c'est surtout émotionnellement que l'on est guidé. *Plot Point*, je l'ai filmé deux ans avant de le monter. Je n'avais jamais osé le regarder avant. Je croyais que l'idée qui traverse *Plot Point* était ratée. J'ai utilisé un réglage caméra qui s'appelle *focus assist*, qui restitue à la prise de vue une image noir et blanc avec les plans de netteté bleutés. Je ne savais pas que les couleurs seraient aussi réussies au dérushage. Pour la bande son j'ai remixé toutes sortes de sons, de musiques, de voix. J'ai de grandes archives de musique de cinéma que je retravaille, que je mélange, que je renverse. J'ai travaillé à 100 % la bande sonore : les voix sont des samples que j'ai pris à d'autres films, comme *Seven* ou *Heat*, ou *NYPD Blue*. J'ai voulu faire quelque chose dans lequel chaque seconde marche, quelque chose que les gens veulent voir. Je fais mes films pour le plus grand public possible. Mais je les fais aussi dans la perspective d'un artiste visuel. Je les fabrique autant pour le cinéma que comme une peinture exposée dans un musée. Mes films sont d'abord présentés en galerie et en édition malheureusement limitée. Pour l'instant, chacun de mes films se vend à cinq exemplaires à des collectionneurs et à des musées. Dans le même temps, j'ai le droit de les diffuser dans des festivals.

Je ne suis pas un artiste politique du tout. Avec *Plot Point*, je savais que, comme j'étais à New York, il allait pouvoir y avoir des références comme 9/11. Pour autant, jamais pendant le tournage je n'y ai pensé. Même si je savais que j'étais en train de faire un thriller avec des policiers qui s'observent avec méfiance, je voulais seulement faire un film ayant la poésie d'un Michael Mann ou d'un David Lynch.

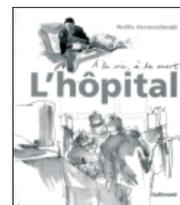
Pour moi, David Lynch est une grande source d'inspiration. C'est un peu le dernier maître de cinéma qui existe encore aujourd'hui. C'est le seul, je crois, qui questionne encore le phénomène du cinéma. D'ailleurs c'est clair, son dernier film *Inland Empire* annonce une nouvelle époque.

Nicolas Provost
Extraits de l'entretien réalisé le 16 septembre 2008

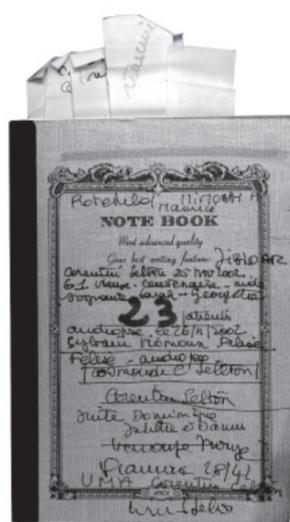
- + Michael Mann
Heat, 1995
- + David Fincher
Seven, 1995
- + David Lynch
Inland Empire, 2006
- + Série *NYPD BLUE*
Date de sortie DVD
23 avril 2003
Réalisation : Pleins

Nicolas Provost

Cinéaste et artiste visuel.
Né en 1969, vit et travaille à Bruxelles.
www.nicolasprovost.tk



Noëlle Herrenschildt À la vie, à la mort. L'hôpital



D.R.

Pour ce livre, je travaillais seule, c'était mon projet. Pendant deux ans je n'ai pas eu d'éditeur, car on ne publie pas un livre qui contient le mot « mort », j'avais bien décidé que le titre serait : *À la vie, à la mort. L'hôpital*.

C'est en sortant des *Carnets de prison*, livre pour lequel j'avais, par la force des choses, fait des pages sur l'hôpital pénitencier de Fresnes, que le projet s'est imposé. Un monde clos qui fait peur, c'est exactement la base de mon travail. Moi j'y vais ! Pourquoi ? Parce que je pense que ça fait des livres qui ont du sens.

Dessiner ce que je connais, je m'en fous. Je vis où je dessine. Et si je dessine, c'est pour découvrir ou pour transmettre. Mon dessin est « au service ». Jamais, jamais on ne me fera faire des dessins parce que c'est beau à regarder.

Nous avons voulu nous écarter du côté « carnet ». Chacun peut faire son carnet, et d'ailleurs les gens dessinent de plus en plus en voyage, ce que je trouve absolument merveilleux, mais quel besoin d'acheter les carnets des autres s'ils n'ont pas de contenu ? Dans un livre comme celui-là, la parole est essentielle.

Je suis totalement reporter avant d'être aquarelliste. Il se trouve que l'aquarelle ne me pose plus de problèmes, au contraire, l'aquarelle porte le texte. Sans la parole, pour moi le dessin n'a aucun intérêt. J'ai cinquante carnets remplis de témoignages, quand je dis remplis, cela déborde. Souvent mon copain, Frédéric Houssin, mon alter ego, me dit : « N'oublie pas de dessiner ! » Je me suis lancée dans une aventure, que je continue d'ailleurs, qui est de dessiner au-delà des apparences : C'est quoi la vie ? C'est quoi la mort ? Et l'idée de dessiner la mort, ce n'est pas quelque chose qui a été fait parce que cela va faire peur, mais parce que c'est l'aboutissement de la vie. J'ai toujours su que ce dessin que je devais faire de la fin de la vie, je le ferais parce que c'était le moment. Après tout un parcours.

Je ne me documente jamais. À quoi ça sert de commencer à s'angoisser de ce que l'on va voir ? Ma grande théorie, comme dessinatrice : j'y vais j'avise. Si on commence à avoir des idées, pour ou contre, on reste chez soi, on n'est plus libre dans sa tête. Je ne pouvais pas savoir ce que c'était que l'hôpital. Je n'y avais jamais été. C'est pour cela que je dis que ma force, c'est mon ignorance. Moins je sais à l'avance, mieux je me porte. Au fur et à mesure que je faisais ce livre, je me suis aperçue que je racontais les étapes de la vie : naître, grandir, vivre, vieillir, mourir.

J'ai passé toute ma jeunesse dans les livres, au Louvre. Maintenant que j'ai mon âge, c'est fini. Les peintres, ils font ce qu'ils veulent, je ne sens pas du tout peintre, je ne me sens même pas artiste, je me sens reporter aquarelliste, donc je vais voir les gens et personne d'autre.

Noëlle Herrenschildt
Extraits de l'entretien réalisé le 25 septembre 2008

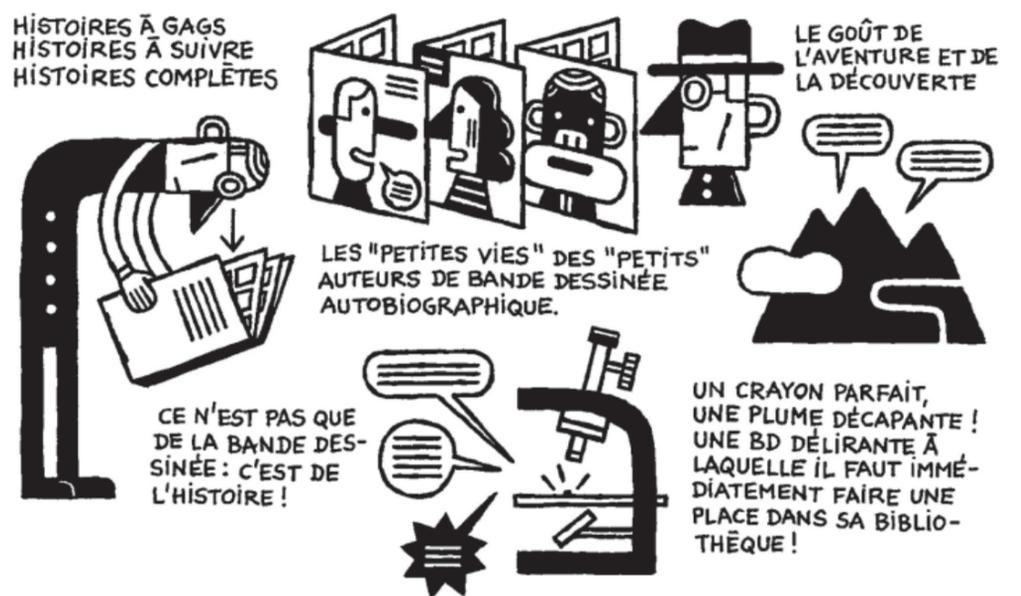
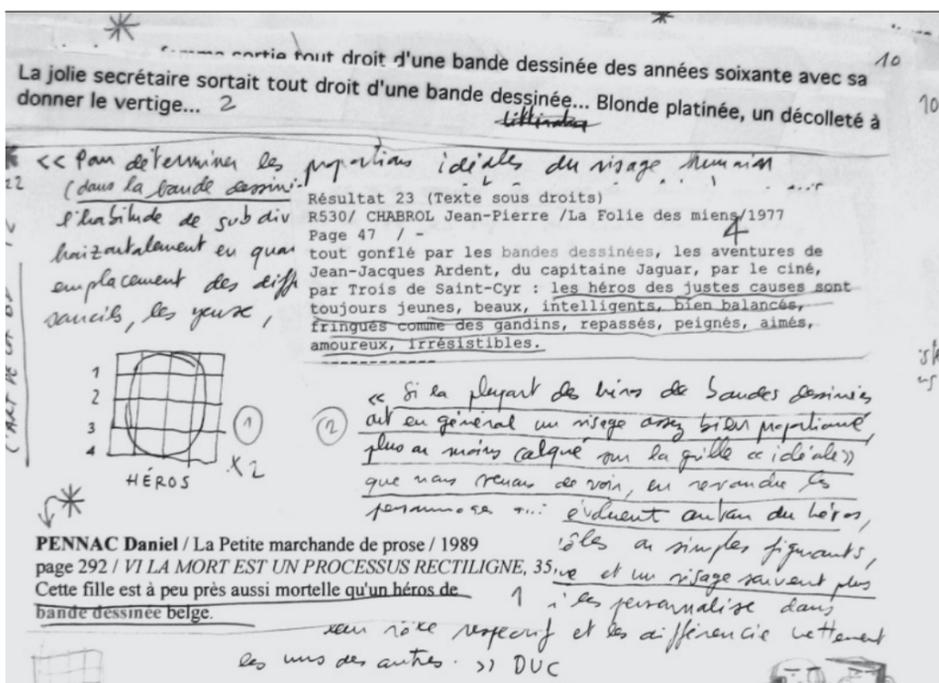
Noëlle Herrenschildt

Reporter aquarelliste.
Vit et travaille à Sceaux.

12

Jochen Gerner

Contre la bande dessinée : choses lues et entendues



D.R.

Contre la bande dessinée. Un titre qui, par sa violence, est déjà sa propre caricature. Contre, tout contre.

« Je suis parti d'une collection de citations que j'avais accumulées depuis des années, de choses lues ou entendues dans des livres, à la radio... sur la bande dessinée. En particulier, une phrase de Milan Kundera m'avait marqué. Cette phrase évoque une sorte de hiérarchisation des arts : il ne serait pas possible de regrouper dans un même ensemble à la fois Bach et le rock, la bande dessinée et l'opéra.

J'ai ainsi proposé de faire une bande dessinée qui traiterait du sujet même de la bande dessinée dans la nouvelle collection Éprouvette de L'Association.

Je cherche toujours à aller vers la concision, vers la petite chose, à essayer de mettre le dessin en retrait, pas en avant. Ainsi, j'ai plutôt tendance à essayer de faire des couvertures de livres sans dessin, à jouer juste avec les mots, le titre, et si cela intéresse les gens, alors ils tourneront les pages et découvriront les images.

J'ai mis du temps à trouver le système graphique qui permettait de mettre tout cela en place. Je ne savais pas s'il fallait que je construise un genre de petit récit ou que j'utilise les phrases de façon brute, ou bien s'il fallait que je réponde à ces phrases... Comment fallait-il que je les classe ? Une fois le système trouvé, c'est-à-dire une sorte de classification en fonction des thématiques, je me suis dit que j'allais répondre de manière uniquement dessinée. C'est-à-dire répondre par la bande dessinée à ses détracteurs, aux phrases un peu péjoratives sur la bande dessinée.

C'est un livre à la fois qui brosse d'une certaine façon le portrait de la bande dessinée actuelle, et qui tente de l'observer également de l'extérieur, en creux... Comment les architectes voient la bande dessinée ? Comment les musiciens ou les informaticiens en parlent ? C'est au lecteur en fait de se faire son idée, car j'ai mis également des phrases que je trouve très, très belles

et qui sont là pour défendre la bande dessinée. Il y a des phrases comme cela de Le Clézio, David Lynch ou de Fellini.

Le matin, lorsque je dessinais, je ne savais pas à quoi allait ressembler la planche le soir venu. Je commençais à écrire le texte, la citation. Je faisais à côté un petit crayonné de l'illustration que je projetais pour avoir une idée de son encombrement. Ensuite je finalisais le texte et lorsque tous les crayonnés étaient finis, alors j'encreais le dessin.

À cette étape, cela devient un travail plus manuel. Un travail d'artisan. Je peux allumer la radio, écouter de la musique. Mais il ne faut pas qu'il y ait une mouche qui vole lors de l'étape de conception, lorsque je réfléchis sur le texte, le scénario ou lorsque je travaille sur un dessin de presse. Il ne faut pas qu'il y ait un seul bruit. »

Jochen Gerner
Extraits de l'entretien réalisé le 16 septembre 2008

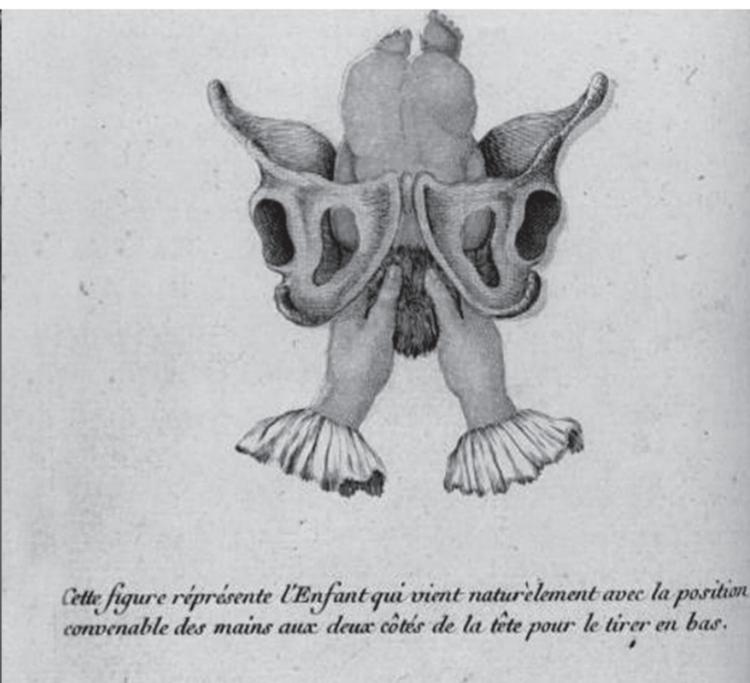
- + Laurent Cilluffo
- + Alain Saint-Ogan
- + Claude Lévêque
www.claudeleveque.com
- + Claude Closky
www.sittes.net
- + Raymond Hains
- + Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal
- + Herzog & De Meuron
- + Takaharu + Yui Tezuka
- + Roberto Burle Marx

Jochen Gerner

Auteur et dessinateur.
Né le 12 septembre 1970, vit et travaille à Nancy.
www.galerieannebarrault.com/jochen_gerner/dessins.html



La machine de Madame Du Coudray



D.R.

La machine de Madame Du Coudray est un mannequin pour enseigner l'art des accouchements. Elle a été imaginée au XVIII^e siècle par une sage-femme formée à l'Hôtel-Dieu de Paris, dans le but de lutter contre l'ignorance des matrones de la campagne qui mettaient en péril la vie des femmes et des enfants. Missionnée et cautionnée par brevet royal, pendant vingt-cinq ans, Madame Du Coudray a sillonné la France pour dispenser son enseignement. Elle vendait ses machines dans les différentes villes du royaume.

Le seul exemplaire qui ait été conservé est celui présenté au musée Flaubert et d'Histoire de la médecine à Rouen, où il a été déposé en 1778 suite à un cours donné en Normandie. Cette machine se compose d'une pièce principale qui représente le corps d'une femme en position gynécologique et en grandeur nature, avec un nouveau-né, complété de nombreux accessoires. De confection artisanale, elle est entièrement faite de toile habillant les os du bassin d'une femme, rembourrée de coton avec des parties en cuir. Dans la partie supérieure, elle est ouverte pour positionner la poupée figurant l'enfant dans le ventre maternel. Elle est équipée d'orifices dans lesquels un jeu de ficelles permet de simuler la dilatation du col utérin puis du périnée. L'ensemble étant conçu pour donner à cette leçon son aspect dynamique.

Dans les villes, l'accouchement était confié à des sages-femmes formées durant trois années à l'université. Dans les campagnes, c'était plutôt l'affaire des femmes et des matrones, dont les compétences, initiées de mère en fille, n'étaient pas toujours à l'abri de certains risques. Avec sa machine, son manuel illustré, son ambition de détenir et de dispenser un savoir ainsi que par son approche pédagogique originale, Madame Du Coudray va faire irruption, puis s'imposer dans ce monde d'hommes où les médecins étaient encore des universitaires à qui la pédagogie appartenait tout entière.

Les modèles anatomiques en bois et en cire de l'époque étaient de véritables œuvres d'art. Baptisés « fantômes », leur vraisemblance restait à distance, virtuelle. En réalité, le mannequin de Madame Du Coudray était

beaucoup plus fidèle dans les détails, parce que justement il était destiné à être manipulé.

Ce qui fait l'originalité de cette machine conçue par Madame Du Coudray, c'est la volonté de restituer ce qui pouvait avoir un sens entre les mains de la sage-femme : la fontanelle, la langue, le nombre de vertèbres du nouveau-né, l'individualisation des doigts et des orteils... Si à première vue cette poupée pouvait sembler naïve, elle était en réalité savante et d'une incroyable richesse pédagogique.

L'*Abrégé de l'Art des Accouchements* était le manuel qui accompagnait la leçon et que les femmes emportaient avec elles après ce que l'on pourrait nommer aujourd'hui une formation. À la différence des livres d'anatomie, les descriptions y étaient simplifiées et s'appuyaient sur l'impact d'images construites du point de vue pratique de la lectrice, dont les mains étaient toujours soigneusement représentées pour rester au plus près des gestes à effectuer. Le témoignage de Madame Du Coudray y était clair et concret, nourri de récits édifiants et d'anecdotes vécutées.

Cet outil pratique mis au service de la communication du savoir-faire de l'accouchement était doté d'un support pédagogique et documentaire théorique privilégiant le quotidien de ses destinataires, qui mettait l'image au service d'une vulgarisation des savoirs directement en connexion avec le réel.

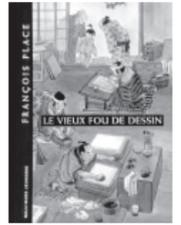
Cet ancêtre des outils d'enseignement par l'objet et la simulation initiait déjà une approche pédagogique qui n'a cessé de se développer et dont les principes sont toujours valides.

Conçue au XVIII^e siècle, la machine de Madame Du Coudray est certainement l'un des premiers dispositifs « didactiques visuels » et à ce titre, elle demeure encore d'une étonnante modernité.

Autour d'une rencontre avec Arlette Dubois, conservatrice du musée Flaubert et d'Histoire de la médecine à Rouen, le 20 août 2008

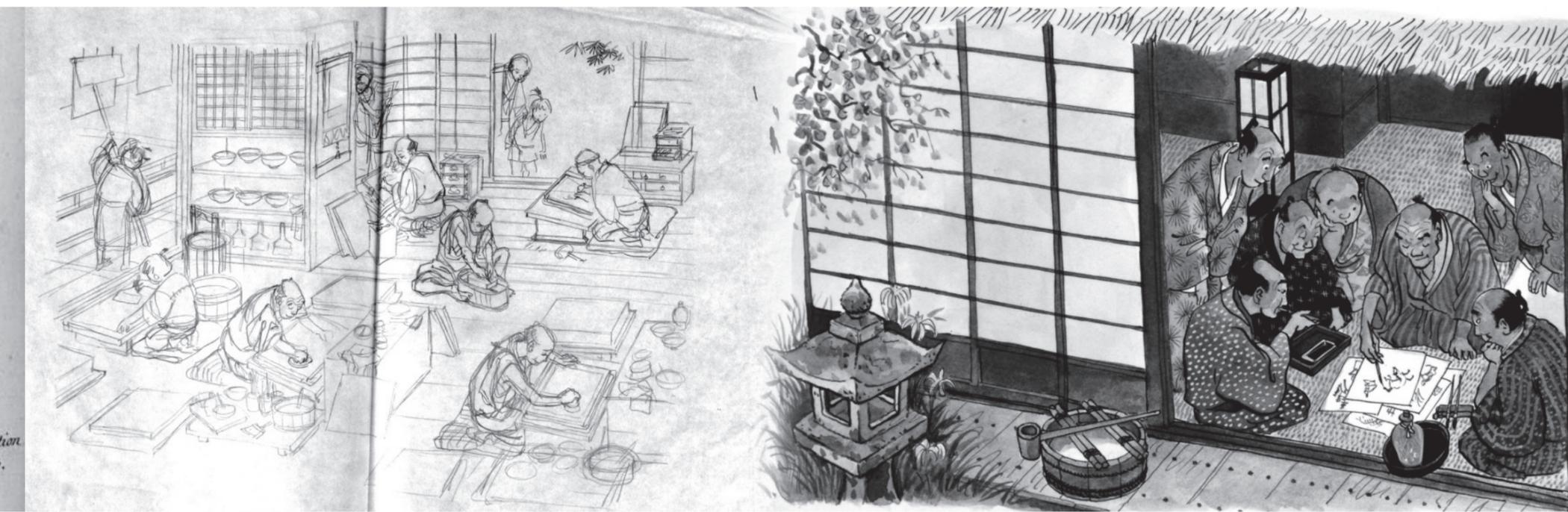
La machine de Madame Du Coudray

Mannequin didactique datant de 1759, support d'enseignement de l'art des accouchements



François Place

Le Vieux fou de dessin



D.R.

Au départ il y avait cette collection Drôles d'aventures qu'avait imaginée Pierre Marchand chez Gallimard Jeunesse, dont le projet était de mettre en scène par la fiction un documentaire. Je lui ai proposé de travailler sur Hokusai. Je trouvais intéressante cette mise en abîme d'une approche, par le dessin, de la vie d'un dessinateur, qui plus est documentaire. Hokusai est un des maîtres japonais découvert par les Occidentaux, notamment en France par les impressionnistes. Avec Utamaro Kitagawa, Hiroshige Ando, et quelques autres grands graveurs japonais, il a renouvelé la façon de concevoir les images, de faire des nouvelles compositions, d'utiliser des gros plans, d'avoir des personnages qui soient coupés bizarrement dans le cadre...

Le scénario joue des rapports entre un grand-père et un petit enfant. Les yeux tout neufs de l'enfant qui s'éveille, qui veut comprendre, apprendre. Le regard du grand-père qui souhaite transmettre un vécu, son expérience.

J'aime tous les ailleurs, particulièrement les ailleurs représentés. Le filtre de l'Histoire fait qu'aujourd'hui, lorsque l'on voit une représentation d'un Indien, un paysage d'une île du Pacifique représenté par un voyageur d'une certaine époque, il y a à la fois cet ailleurs que l'on peut voir également par la photo, la vidéo, par des moyens modernes, techniques, et en même temps, il y a l'identité d'un témoignage, d'un regard qui est déplacé dans le temps.

Il faut que les dessins soient vivants, qu'il y ait une vibration dans l'expression de la page, qu'il y ait quelque chose qui aille au-delà de simplement « une représentation ». La difficulté, particulièrement dans le documentaire, c'est de ne pas être contraint par l'objectif de véracité, de justesse. Pour ce livre, il y a eu tout un travail de croquis préparatoires, de documentation, de repérages, dans les livres d'Hokusai lui-même comme *La Manga*, par exemple.

Je suis également allé au Japon. J'ai visité l'Institut Ayashi. Cet atelier continue à faire des estampes traditionnelles, les graveurs y travaillent exactement de la même façon qu'au temps de Hokusai, avec les mêmes outils. J'ai aussi découvert les temples, leurs petits espaces naturels boisés aux odeurs de châtaignes, au parfum automnal, ceci en pleine ville,

Pour moi, un des maîtres, c'est Sempé. Il traduit par le dessin, en trois lignes, la gravité, le poids du personnage ainsi que sa classe sociale. Il donne une quantité d'informations en un minimum de traits. Je pense également que la bande dessinée actuelle investit le documentaire, ou ce que l'on pourrait appeler simplement la restitution du réel, aussi bien que les albums pour les enfants.

Le travail que fait Tardi, par exemple autour de la guerre de 1914-1918, est inouï de recherche et d'investigation, avec une approche du style qui est très impressionnante.

Pour ce qui est de la peinture, ma curiosité me porte plutôt vers des peintres narratifs : Bruegel, les petits maîtres hollandais. Tous ces peintres qui étaient fascinés par la vie quotidienne.

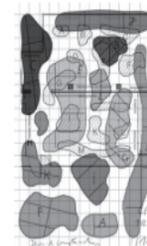
François Place
Extraits de l'entretien réalisé le 15 septembre 2008

+ Jacques Tardi
C'était la guerre des tranchées 1914-1918
Casterman, 1993

+ Sempé
Par avion
Denoël, 1989

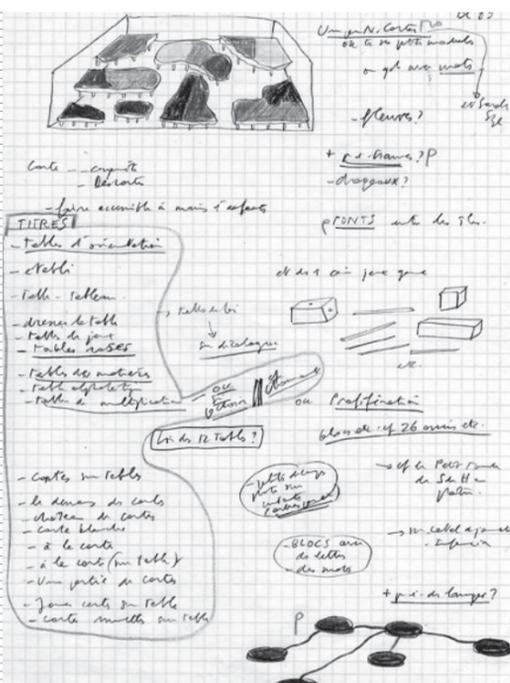
François Place

Auteur et illustrateur.
Né le 26 avril 1957, vit et travaille à Taverny.



Paul Cox

Jeu de construction



D.R.

Ce qui est assez amusant dans ce projet et qui le rend assez typique de mon travail c'est qu'il est parti d'une intuition formelle, pas du tout d'une volonté de sens. La proposition était très simple : de grandes tables de forme curviligne sur des tréteaux et puis des milliers de petits objets avec liberté de faire ce que l'on voulait en faire.

Un vocabulaire très basique de blocs, de plaques de bois, de plastique, de mousse, volontairement mal équarris, qui constituaient un jeu de construction portant en lui sa propre subversion.

Je n'ai pas de technique particulière, mais à chaque nouveau projet je me donne une petite technique. Je prends des outils, je me donne une règle du jeu qui a la même vertu que la carte pour le voyageur... Celle d'éloigner l'inquiétude ou le pathos du choix. Les outils sont là. Reste à jouer avec, sans plus se poser de questions.

Je commence par écrire des choses à bâtons rompus et d'un autre côté je fais de petits croquis, je dessine ce qui me passe par la tête. Je découpe mes papiers en languettes, je les déplace et je construis quelque chose avec. L'idée vient alors de la rencontre fortuite d'une languette avec un mot, d'une languette avec un gribouillis. C'est comme un jeu de construction. Au bout d'un moment l'émulsion prend avec les petits bouts de papier découpés et reclassés dans différents ordres.

La limitation et la contrainte du matériau étaient un très fort stimulant pour l'inventivité des enfants, à l'intersection de leurs désirs et des contingences techniques.

C'est une chose qui m'intéresse beaucoup : l'attention nécessaire à l'accident, l'idée d'avoir à composer avec son discours, ses idées et puis la réalité d'un matériau. J'ai accepté de faire un blog qui, en plus de présenter l'exposition, archivait les constructions remarquables, rendait compte des autres projets qui m'occupaient parallèlement. Le plus souvent, les constructions étaient complètement inattendues et tiraient le meilleur parti de la bizarrerie, de la non-orthogonalité des éléments.

Mon grand ami dans la matière reste Dubuffet. Pour son côté logique et aberrant en même temps. Sa manière d'ouvrir des parenthèses dans des parenthèses, de faire des digressions, de revenir sur ses pas...

L'autre source de réflexion passionnante est l'Allemand Friedrich Froebel (1782-1852), et les objets qu'il utilisait pour sa pédagogie. Froebel qui est, entre autres choses, l'inventeur du jardin d'enfants, accompagnait l'apprentissage des enfants d'outils qu'il appelait des dons. Il commençait par, comme l'analysait Cézanne, un premier don composé d'une sphère, d'un cube, d'un cylindre, qui étaient censés permettre aux enfants, grâce à ce vocabulaire de base, de comprendre le monde entier. Ainsi, il y a un livre très éclairant écrit par Norman Brosterman, un architecte spécialiste du jeu de construction, qui analyse l'apport de Froebel par le biais du jardin d'enfants, à la naissance du modernisme.

Paul Cox
Extraits de l'entretien réalisé le 5 novembre 2008

+ Norman Brosterman,
Inventing Kindergarten
Harry N. Abrams, 1997

Paul Cox

Artiste, graphiste, illustrateur.
Né le 8 avril 1959 à Paris, vit et travaille entre la Bourgogne et Paris.
www.paulcox.centrepompidou.fr



Journal édité à l'occasion de l'exposition 48°34'52"N / 7°45'33"E
à La Chaufferie, du 11 décembre 2008 au 11 janvier 2009

Atelier de Didactique visuelle
École supérieure des Arts décoratifs de Strasbourg
Coordination de la conception graphique : Vivien Philizot

La Chaufferie galerie de l'école supérieure des Arts décoratifs de Strasbourg
5, rue de la Manufacture des Tabacs 67000 Strasbourg
Tél : +33 (0)3 69 06 37 77 — E-mail : esad@esad-stg.org — Site : www.esad-stg.org
Directeur de la publication : Otto Teichert